

В ней были заложены основы для последующей мифологизации и структурализации литературного мышления, так как образ-символ одновременно становился образом-миром, образом-«структурой», в который, как в матрицу, могли закладываться различные интерпретации понятий и категорий. Так начиналась трансформация самого символизма в другой тип художественного сознания — модернизм XX в.

**Н. И. КОРЖЕНЕВСКАЯ**  
Башкирский университет

## **РАЗВИТИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ФОРМЫ В РАННИХ ПЬЕСАХ ПОЛЯ КЛОДЕЛЯ**

Французский театр XIX в. был по преимуществу светским — это относится и к романтизму, и к критическому реализму, и к натуралистическому театру, и к бульварной и мешанской драматургии. В конце XIX в. происходит оживление католической литературы, всех ее жанров. Естественно, это нашло отражение и в сфере театра. Крупнейшим представителем католической драматургии стал Поль Клодель.

Первые его пьесы — «Спящая», «Фрагмент одной драмы», «Золотая Голова» — написаны в конце 80-х гг. прошлого века. Последние произведения вышли в 50-е гг. нашего века. Сценический успех пришел к нему не сразу, настоящую известность ему принесли две пьесы: «Благовещение» и «Атласная туфелька». С течением времени интерес к творчеству П. Клоделя не ослабевает. В послевоенные годы на сцене шли все его пьесы, в том числе и самые ранние, которые до тех пор не ставились. Так, пьеса «Город», написанная в 1890 г., впервые была поставлена в 1954 г., а самая первая многоактная пьеса П. Клоделя «Золотая Голова», написанная в 1869 г., была сыграна впервые в 1959 г. В 1963 г. была впервые поставлена сразу вся драматическая трилогия о Куфонтенах. Его пьесы ставили крупнейшие режиссеры Франции — Ж. Копо, Ж. Пютоев, Л. Жуве, Ж.-Л. Барро, Ж. Вилар<sup>1</sup>. Высокую оценку раннему творчеству П. Клоделя дал Л. В. Луначарский: «Импонирует его миросозерцание, его глубоко продуманная поэтика, странная цельность, объединяющая его оригинальный ритм и слог, причудливую, полуабстрактную жизнь его персонажей и его верования и чаяния. В нем есть нечто тяжелое, не французское, какое-то титаническое усиление воли и разума»<sup>2</sup>. «Клодель — истинный поэт, человек

<sup>1</sup> Сведения о постановке пьес Клоделя см.:

Marcel G. Regards sur le théâtre de Claudel. P., 1964.

<sup>2</sup> Луначарский А. В. Собрание сочинений: В 8 т. М., 1965. Т. 5. С. 303.

очень большого дарования, большой искренности, которых не вполне могут сдержатъ добровольно надетые власяницы»<sup>3</sup>.

Чтобы воплотить проблематику, резко отличающуюся от тематики светской драматургии, П. Клодель стремится найти иные, наиболее подходящие для этой цели формы. На первый взгляд, его ранние пьесы вполне традиционны и даже несколько архаичны — и с точки зрения композиции, и с точки зрения стиля. Однако уже в них становятся заметны особенности творческой манеры писателя. Прежде всего это относится на ранних этапах к его персонажам. Все они имеют в большей или меньшей степени символический характер и являются носителями авторских идей. «Применительно к Клоделю нельзя говорить о психологизме, как и отворчестве Эсхила или Софокла, — пишет Г. Марсель. — У него «лирико-пластический стиль»<sup>4</sup>. Действительно, у Клоделя каждый образ несет символическое обобщение. Основное внимание автора никогда не сосредотачивается на переживаниях персонажей. «В этом смысле он противостоит всей французской драматической традиции от Расина до Мариво и всего современного театра (...) Перспектива у него не социальная и не критическая (...) драма Клоделя не только космическая, но онтологическая (...). Драма строится вокруг некоего онтологического стержня, который мы можем назвать, если угодно, «спасение». Спасение всеобщее, как в «Городе» или «Отдыхе седьмого дня», или индивидуальное, как в «Разделе под южным солнцем» или «Заложнике». В этом заключается и сила, и органичность всего его творчества», — пишет постоянный критик спектаклей по пьесам П. Клоделя Г. Марсель<sup>5</sup>.

В своих воспоминаниях П. Клодель неоднократно писал, что его первые пьесы — «Золотая Голова» и «Город» — явились отражением его внутреннего состояния в тот момент, когда он вступал в жизнь<sup>6</sup>. Они отразили его душевный кризис 1886—1890 гг., который завершился обращением к религии.

«Золотая Голова» — пьеса о человеке, решившем завоевать мир, вознестись над людьми. Сначала он просто уходит из родных мест, чтобы повидать далекие края, затем становится во главе войска, одерживает победу над врагом, после этого убивает короля, захватывает власть и ведет войска на завоевание чужих земель, на завоевание мира.

Завоевание мира — одна из излюбленных тем. Герои П. Клоделя стремятся на широкий простор, путешествуют, уезжают в далекие неведомые страны. Это отзвуки биографии самого писателя,

<sup>3</sup> Там же. С. 344.

<sup>4</sup> Marcel G. Regards sur le théâtre de Claudel. P. 51.

<sup>5</sup> Ibidem.

<sup>6</sup> Becker A. "Tête d'or" et "La Ville" // *Letters Modernes*. P., 1971. P. 3; Claudel P. Cahiers. P., 1970. Vol. 11. P. 271; Claudel P. Oeuvres en Prose. P., 1965. P. 1012.

объехавшего почти весь мир по делам своей дипломатической службы: он жил и работал в США, Китае, Австрии, Италии, Бразилии, Японии и других странах. География его пьес чрезвычайно обширна: действие «Обмена» происходит в Южной Америке, «Раздела под южным солнцем» — на корабле в океане, затем в Китае, в «Униженном отце» — в Италии, в «Атласной туфельке» — на суше и на море, в Испании, Италии, Африке, Южной Америке, на Балеарских островах, герой «Золотой Головы» приводит свои войска на Кавказ.

Многим героям писателя свойственно стремление не только увидеть мир, но и подчинить его себе. Симон Золотая Голова, который начинает эту плеяду путешественников и завоевателей, стремится встряхнуть людей, вырвать их из оцепенения, повести за собой. Симон Анель или Золотая Голова — герой в ницшеанском духе, уверенный, что ему «все дозволено», уверенный в собственных силах:

Если я хочу, неужели я не смогу?  
Не смогу, покуда в моем мозгу  
Не вспыхнет короткое, сильное слово:  
Могу! Я могу!<sup>7</sup>

Он считает себя выше всех, окружающие для него лишь «мерзавцы» и «труссы». Он присваивает себе право распоряжаться их судьбой и даже жизнью по своему усмотрению. У Ф. Ницше была «толпа», «маленький человек», «навоз истории»; у современника П. Клоделя Монтерлана — «посредственность», в пьесах самого Клоделя — «скот». Но тут есть большая разница: Ницше, а затем и Монтерлан выражали свое собственное отношение к людям, к человеку; у Клоделя это позиция героев. Хотя в этом герое есть черты, близкие писателю, было бы неверным полностью их отождествлять. Оба они стремятся на простор — но Клодель хочет увидеть мир, а Симон — завоевать его с оружием в руках, ему нужна власть:

Сегодня! Настало время, и я должен показать,  
Кто я такой! Я есть! Я должен!  
Одни! Все против меня! Я пойду и разобью  
Вооруженною рукою тупую морду скотства!  
Я буду говорить перед этим сборщем мерзавцев и  
прохвостов!

И либо я умру, либо воздвигну собственную империю!<sup>8</sup>

Каждый акт пьесы — это ступень восхождения Симона. Каждый раз он освобождается от власти прошлого, от прежних уз — затем делает новый рывок вперед. В первом акте хоронит женщину, делившую с ним тяготы бродячей жизни, и чувствует прилив

<sup>7</sup> Claudel P. Théâtre. P., 1956. Vol. 11. P. 213.

<sup>8</sup> Ibid. P. 228—229.

небывалых сил; эти силы помогают ему победить в битве, разгромить вражескую армию. Во втором акте теряет Себеса — и после этого захватывает трон. В третьем акте одерживает победу в битве на Кавказе — и гибнет.

В пьесе наряду с темой завоевания мира постоянно звучит тема утраты, тема смерти. Все персонажи думают и говорят о смерти: Себес, Император, Принцесса, сам Симон: «Вот умер он, затем умрешь ты, затем я...»<sup>9</sup>. Эти мысли преследуют персонажей от первой до последней сцены. И, действительно, все герои пьесы погибают.

Каково отношение автора к своему герою? П. Клодель восхищается его силой и энергией, его неустрашимостью. В то же время он показывает его обреченность. Гибель Симона неизбежна — он поставил себя над людьми. Эта неизбежность подчеркнута финалом пьесы: его войска, одержав победу, идут не вперед, а назад, домой. Умер не только сам Симон, но и его дело. Более того, в финале оказывается, что «ничего не было»<sup>10</sup>.

Ж. Мадюль считает, что эти слова проясняют смысл драмы, который заключается в следующем: человек решил подменить собой Бога. Но без Бога человек не может править миром и людьми. Он обречен на поражение<sup>11</sup>. В контексте всего творчества П. Клоделя, в контексте его последующих пьес этот вывод звучит вполне убедительно.

Литературоведы считают, что Симон и Себес — это два лика одного и того же человека — самого Клоделя. Это различные стороны его души, различные порывы: сила и слабость, решительность и робость, стремление подчинять и стремление подчиняться, действие и размышление и т. д. И сам Клодель не раз отмечал, что в каждом его герое есть что-то от него самого. В пьесе Себес выполняет роль антипода главного героя, оттеняет его основные качества.

Единственный женский образ в этой пьесе — Принцесса. Это символический образ. Принцессу нельзя воспринимать как живого человека, иначе ее поведение окажется необъяснимым и неправдоподобным. П. Клодель писал, что это воплощение «идеи нежности и сладости: это душа, женщина, мудрость, вера»<sup>12</sup>. В понимании Ж. Андрие она ассоциируется в последнем акте с распятым Христом, а также символизирует благодать<sup>13</sup>. Э. Беккер считает, что она символизирует мудрость<sup>14</sup>. Очевидно, символика этого образа

<sup>9</sup> Claudel P. Théâtre. P. 283.

<sup>10</sup> Ibid. P. 113.

<sup>11</sup> Madaul J. Le drame de Paul Claudel. P., 1964. P. 335.

<sup>12</sup> Marcel G. Regards sur le théâtre de Claudel. P. 19.

<sup>13</sup> Andrieu J. La foi dans l'oeuvre de Paul Claudel. P., 1955. P. 26—27.

<sup>14</sup> Becker A. "Tête d'or" et "La Ville". P. 64.

многозначна, в нем соединился ряд символов, которые мы увидим и в дальнейшем творчестве писателя. «В театре Клоделя женщина выполняет вполне определенную функцию... Она является символом человеческой души в самых благородных и возвышенных своих проявлениях... Она заставляет мужчину отказаться от своего эгоизма и позволяет ему увидеть мир, который он уже не в силах будет забыть. Благодаря этому она становится символом поэтической музыки, божественной благодати, прежде чем стать в позднем творчестве Клоделя символом Богородицы и католической церкви»<sup>15</sup>.

Пьеса «Город» имеет два основных варианта. Первый был написан в 1890, второй — в 1897 г. Оба варианта несут в себе символический смысл, персонажи в том и другом случае являются выразителями определенных тенденций или идей автора, это в значительной степени условные фигуры. Но и указать точный символический смысл каждого образа не всегда возможно — символика по природе своей многозначна, у П. Клоделя это особенно чувствуется. Тем не менее каждый персонаж воплощает определенное отношение к жизни. Так, Авар в той и другой версии пьесы воплощает образ «сверхчеловека» в ницшеанском духе, обьятого жадой разрушения. Кевр — поэт, затем священник, его миссия в том, чтобы дать людям веру — только на этой основе они смогут построить новый город. Царствовать в этом идеальном городе будет Ивор — сын Кевра и Лалы. Лала — воплощение женственности, радости жизни и созидательного начала, не случайно она — мать будущего идеального правителя идеального города. Большинство героев одержимы жадой разрушения и не успокаиваются, пока не стирают город с лица земли.

Первый и второй акты пьесы весьма далеки от проблем веры и религии. Но третий акт придает всей пьесе совсем иную окраску. После того, как город разрушен, на развалинах его появляется мессия. В первом варианте это Незнакомец. Он пришел, чтобы напомнить людям о существовании Невидимого. Он говорит людям о том, что их предназначение — радость. Он требует, чтобы люди бросили все свои дела и пришли к проповеднику, вспомнили о Боге и приняли божественную мудрость. Это — обращение к сюжету из Евангелия, «Притче о празднестве», к которой П. Клодель вернется в 20-е гг. и напишет на ее сюжет драматическую ораторию. Как и в притче, люди не хотят слушать голос мудрости: «Что ты хочешь от нас? Зачем ты хочешь излечить нас ото всех недугов? Эти недуги — наши, наши собственные»<sup>16</sup>.

---

<sup>15</sup> Andrieu J. La foi dans l'oeuvre de Paul Claudel. P. 20.

<sup>16</sup> Claudel P. Théâtre. P., 1956. Vol. 1. P. 388.

Эта тема — борьбы, протеста, неприятия божественной мудрости — проходит через все творчество писателя. Его герои выдерживают сначала внутреннюю борьбу, прежде чем обращаются в истинную веру.

Этот протест против вмешательства высших сил повторит Мара в пьесе о Виолене, эта же тема звучит в «Разделе под южным солнцем». Исследователи считают, что этот мотив отражает метания самого писателя в 1886—1890-х гг.

Во второй версии «Города» роль мессии выполняет Кевр.

Для Клоделя характерно повторное обращение к одной и той же теме, большинство своих пьес он перерабатывает по несколько раз. «Золотая Голова» имеет два опубликованных варианта, «Город» — два, пьеса о Виолене — четыре (два варианта носят название «Дева Виолена» и два «Благовещение»), «Обмен» — два варианта, «Раздел под южным солнцем» — два, «Протей» — два, «Атласная туфелька» — несколько вариантов, два из которых опубликованы. Почему писатель возвращается к старым сюжетам? Видимо, прежние проблемы не утратили для него интерес. Характерно, что суть пьесы во всех вариантах сохраняется, меняются иногда акценты, но в основном все изменения касаются формы пьесы. Поздние варианты всегда более простые, законченные и глубокие, но главное — в них более четко выражена католическая проблематика. Что же касается формы, то в более поздних вариантах чувствуется влияние античных авторов. Под впечатлением трагедий Эсхила П. Клодель написал новые варианты «Девы Виолены», «Золотой Головы», «Города». Суть осталась прежней, форма изменилась. «Было что-то смутное и хаотичное в первой версии, особенно в «Золотой Голове» и «Городе». Словно река вблизи своих истоков, бурля, устремляется вперед, вырываясь из породившего ее ледника»<sup>17</sup>.

Наверное, ни в одной пьесе два варианта не отличаются друг от друга настолько, как в «Городе». В первом варианте 29 действующих лиц, во втором — только 8. В первом варианте идеи автора тонут в море голосов героев, во втором эти идеи прослеживаются гораздо яснее.

В данном случае, вероятно, можно считать первый вариант эскизом, а второй — законченной пьесой, хотя оба варианта опубликованы автором в одной и той же книге.

Но наиболее интересна с точки зрения модификации художественной формы в пределах одного сюжета история девы Виолены. «Найдется ли в литературе другой такой пример, когда пьеса вызрела 56 лет, прежде чем приняла окончательный вариант?

---

<sup>17</sup> Claudel P. Théâtre. P. X.

Столько лет понадобилось пьесе «Благовещение», чтобы с 1892 г. через тысячи воплощений, среди которых «Дева Виолена» и множество недоносков (по признанию автора), дойти до 1948 г., когда П. Клодель впервые сам от начала до конца занимался ее постановкой...»<sup>18</sup>.

Пьеса о Виолене имеет четыре основных варианта: «Дева Виолена» (1892), «Дева Виолена» (1899), «Благовещение» (1911), «Благовещение» (1938), не считая многих промежуточных. Следовательно, проблемы, затронутые в ней, волновали писателя на протяжении всей его жизни. Суть пьесы остается неизменной: это жизнь святой Виолены. Но разница между вариантами довольно значительна.

В первом варианте «Девы Виолены» время действия не определено. В селе Камбернон живет крестьянин Анн Веркор, который на старости лет отправляется путешествовать. Он благословляет союз своей любимой дочери Виолены и Жакена Ури и уходит. Но сестра Виолены Бибиана любит Жакена. Бибиана отбирает у Виолены ее жениха и землю, изгоняет ее из дома и ослепляет, бросив ей в лицо горячий пепел. Виолена живет в пещере и творит чудеса: исцеляет больных, соединяет распавшиеся семьи. Бибиана приносит к ней слепого ребенка — Виолена дает ему зрение. Но Жакен не забыл Виолену, Бибиану мучит ревность. Она убивает Виолену. Крестьяне приносят умирающую в дом. Она обо всем рассказывает Жакену и просит простить Бибиану. После ее смерти возвращается отец, он побывал в Риме и привез благословение папы. В доме воцаряется мир и покой. Почти вся эта пьеса состоит из массовых сцен, центральные персонажи окружены крестьянами и их детьми, это создает нечто вроде хора, комментирующего происходящее. Во втором варианте эта крестьянская толпа, создающая радостный, праздничный хор, исчезает, тональность пьесы сразу меняется. Действующих лиц стало меньше, но появился один новый персонаж, играющий весьма важную роль. Это Пьер де Краон, строитель мостов. В первом варианте действие начинается солнечным утром, во втором — поздней ночью. Жакен Ури стал Жаком Ури. Бибиану зовут Марой. Жак — вдовец, он был женат без любви, и его жена и ребенок умерли. Начинается пьеса с того, что Пьер де Краон уезжает из Камбернона, Виолена выходит проститься с ним. Он говорит, что решил отказаться от счастья на земле, чтобы выполнить волю всевышнего: он будет строить церкви. Виолена его понимает, потому что и сама чувствует высшее предназначение.

В первом варианте пьесы Виолена всего лишилась и стала отшельницей по воле случая. Во втором же варианте (а также и в

---

<sup>18</sup> Claudel P. Théâtre. Vol. 1. P. 1356.

последующих) она сознательно принимает решение отказаться от земных радостей. Полностью изменен финал — пьеса завершается разговором Пьера де Краона и отца девушек после смерти Виолены. Пьер говорит о церкви, которую он построят. Анн подводит итоги своей жизни. По сравнению с первым вариантом эта пьеса более строгая и отточенная. Между ними та же разница, что и между вариантами «Золотой Головы» и «Города».

В «Благовещении» действие из неопределенного времени перенесено в начало XV века (в третьем акте мы видим кортеж: Жанна д'Арк везет короля на коронацию в Реймс). Камбернон стал не просто селом возле монастыря, его земли кормят служителей божьих, вся пьеса сопровождается колокольным звоном. Наиболее значительные изменения претерпел образ Пьера де Краона. Теперь это строитель церквей. Он хотел овладеть Виолоной — и получил проказу. После того, как Виолена прощает его и целует, — он исцеляется, проказой заболевает Виолена. Отец отправляется не просто в путешествие и не к родным в Америку (второй вариант «Девы Виолены»), а в Иерусалим, поклониться святым местам. В предыдущих вариантах объяснение Виолены и Жака не занимало большого места. В данном варианте эта сцена тщательно разработана. Виолена приходит на встречу с Жаком, надев ритуальный наряд, который женщины Камбернона носят лишь дважды в жизни: в день свадьбы и в день похорон. Это снова символ. Жак не понимает намерений Виолены, он смотрит на все глазами обычного человека, не отмеченного божеством. В поведении Виолены он видит лишь измену, иного объяснения он не может придумать. Увидев пятно проказы у нее на груди, он отказывается от нее. В первых двух вариантах автор постоянно подчеркивает, что люди тянутся к Виолене, в этой же пьесе упоминается, что все от нее отвернулись; люди недовольны тем, что общине приходится кормить прокаженную, ей кидают хлеб издалека. И чудо в этой пьесе иное: Мара приносит к ней свою умершую дочь и требует, чтобы Виолена ее воскресила. Виолена сначала не смеет даже просить об этом бога, потому что это слишком большое чудо. Но чудо произошло: девочка ожила, и теперь у нее голубые глаза Виолены. В 1938 г. Клодель внес изменения в последний акт: теперь не Пьер де Краон, а вернувшийся домой отец приносит в дом умирающую Виолену, на которую Мара опрокинула телегу с камня. Он же рассказывает Жаку всю правду и добивается прощения Мары. Все эти варианты отражают эволюцию творчества Клоделя — в направлении все большей житийности содержания и все большей простоты и стройности формы.

Жак Бастьен видит в истории Виолены отражение в миниатюре всей божественной истории: предустановленный Всевышним порядок был нарушен человеком, борьба между силами добра и зла



временно закончилась победой зла, тогда Бог отправил на землю своего сына, его смерть искупила грехи человеческие и привела к установлению порядка на земле. Так и здесь: отец семейства, уходя, определяет, что должно свершиться в его отсутствие. Его воля нарушена Марой. Жертва Виолены и ее смерть искупают вину окружающих и приносят покой в Камбернон. Бастьен усматривает в пьесе также множество частных параллелей с Евангелием. Конечно, нельзя отрицать, что П. Клодель тесно связывает свою пьесу со священной историей — об этом говорит уже само название пьесы — «Благовещение». В чем состоит «благая весть» в данной пьесе? Виолена призвана принести жертву, чтобы восстановить мир и покой в своем селе. Как Богородица, девственница Виолена подарила жизнь ребенку. В пьесах много символики, большей частью католического характера: Виолена дарит Пьеру кольцо Жака — это и отказ от земной любви, и союз с богом. Недуги Виолены — слепота или проказа — символ ее «избранничества», удаления от людей и приближения к богу. Г. Марсель в своей книге неоднократно возвращается к размышлениям о мотиве проказы в пьесе. Сначала проказа была ниспослана в наказание Краону. Но когда проказа переходит к Виолене, она, по его мнению, меняет свою природу и становится благодатью и источником благодати, только благодаря ей становится возможным чудо<sup>19</sup>.

Мара в пьесе постепенно вырастает в символ зла. Виолену же автор сближает с Жанной д'Арк — не случайно же он упоминает о ней в пьесе, — и с девой Марией, о чем говорит само название пьесы, а также уподобляет ее Христу (по мнению ряда исследователей). Конечно, пьесы о Виолене — католические. Но нельзя не видеть и общечеловеческое их содержание. История эта очень напоминает сказку, популярную у разных народов: о двух сестрах — «плохой» черноволосой и «хорошей» светловолосой. Наконец, эту историю можно рассматривать и в более широком плане как борьбу добра и зла, светлого и темного начал, — особенно самую раннюю версию. Но и во всем дальнейшем творчестве писателя католицизм переплетается с гуманизмом. И там, где преобладает гуманистическое начало, талант его проявляет себя в полную силу. «Его конвульсивные и красноречивые герои вырываются из темной и горячей глубины его мятущегося духа, но на пороге, отделяющем личность от мира, их встречает изодранный разум, холодный и манерный вкус, хор более или менее искусственных убеждений, и обрабатывают лаву лирического элемента согласно кодексу, с мучительным усилием выработанному. И тем не менее в окончательном произведении вы находите странную цельность, ибо ключ к пониманию П. Клоделя дается именно этой картиной;

---

<sup>19</sup> Marcel G. Regards sur le théâtre de Claudel. P. 111, 120.

страстное стремление привести хаос своей души к ясному, простому и традиционному значению... Конечно, неоклассикам и неокатоликам особенно дорого в этом поэте именно начало порядка, то, куда он устремляется. Для других навеки останется ценным тот глубоко современный хаос, из которого он исходит»<sup>20</sup>.

**Н. А. ШЛЯХТЕР**  
Уральский университет

**«САГА О ФОРСАЙТАХ» Д. ГОЛСУОРСИ И  
«СЫНОВЬЯ И ЛЮБОВНИКИ» Д. Г. ЛОУРЕНСА**  
(К вопросу о развитии английского романа  
в 1910—1920 гг.)

Литературная жизнь Британии в 1920-е гг. характеризуется острейшей литературной борьбой молодых писателей-модернистов и реалистов старшего поколения.

Первая мировая война стала рубежом, разделившим две литературные эпохи. «Старые ценности умерли вместе со старыми представлениями о человеке», — утверждали молодые авторы, и, отказываясь от наследия «отцов», искали свою дорогу.

Одним из главных в литературной полемике стал вопрос о том, каким быть роману.

Позиция Д. Г. Лоуренса была не столь экстремистской, как у В. Вулф, но и у него достаточно рано возникает потребность преодолеть традицию. В 1913 г., в год окончания работы над романом «Сыновья и любовники», Д. Г. Лоуренс пишет в одном из писем: «Я не хочу писать так, как писал Голсуорси, Ибсен, Стриндберг или кто-нибудь из них, даже если бы я мог... Мы должны ненавидеть наших ближайших предшественников, чтобы освободиться от них»<sup>1</sup>.

Но уже по тому, как Д. Г. Лоуренс говорит о своем отношении к предшественникам, видно, что «освобождение» давалось ему нелегко и что он продолжает испытывать на себе власть традиций.

Литературная полемика Д. Голсуорси и Д. Г. Лоуренса, которая развернулась в 1920-е гг., достаточно хорошо изучена в советском литературоведении<sup>2</sup>, и благодаря ей в науке сложилось мнение о «разительном несходстве художественных «почерков» Голсу-

<sup>20</sup> Луначарский А. В. Собрание сочинений: В 8 т. М., 1965. Т. 5. С. 303.

<sup>1</sup> Lawrence D. H. The Collected Letters / Ed. by H. T. Moore. N.-Y., 1962. Vol. 1. P. 60.

<sup>2</sup> Эта полемика анализируется в работах Воропановой М. И., Жантиевой Т. Г., Михальской Н. П., Пальцева Н. М. и др.